

## IN SACHEN WOLFGANG BORCHERT

von Wulf Koepke

Über Wolfgang Borchert sind offenbar die Akten geschlossen. 1946/47, als er, bereits unheilbar krank, seine Kurzgeschichten und sein Hörspiel niederschrieb, wurde er zum Sprachrohr seiner Generation. Dabei—so will es die herrschende Ansicht—sah man über die literarischen Schwächen dieser Werke hinweg. "Wolfgang Borchert ist immer schon mehr und immer anderes gewesen als nur ein Fall der Literatur oder gar eine Anregung der Literaturwissenschaft."<sup>1</sup> Die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft haben sich gründlich gerächt: Sie haben Borchert mit der Gloriette des "Frühvollendeten" umgeben, um feststellen zu können, literarisch seien seine Werke eben unvollendet.<sup>2</sup> "Das Schicksal hat Borchert keine Zeit gelassen zur Verarbeitung und Läuterung des unmittelbar Erlebten."<sup>3</sup> *Draußen vor der Tür*, das als Hörspiel den völlig unbekannten Wolfgang Borchert über Nacht (im Wortsinne!) zum Exponenten seiner Generation machte, wurde zuerst heftig diskutiert,<sup>4</sup> dann, als die (äußeren) Trümmer fortgeräumt waren, kühler betrachtet und historisch eingeordnet—als Übergang und Vorläufer, vor allem aber als Nachfahre des Expressionismus<sup>5</sup>—und als literarisch eher minderwertig verdammt, am heftigsten von Hans Egon Holthusen, nämlich als "saurer Kitsch."<sup>6</sup> Inzwischen hat man dem Stück wieder eine gewisse Bedeutung zugestanden: Es nimmt einen wichtigen Platz in Borcherts Entwicklung ein,<sup>7</sup> und es ergeben sich überraschende Parallelen zwischen der Lage des Menschen nach Auffassung der existenzialistischen Philosophie und der Lage des Heimkehrers Beckmann.<sup>8</sup>

Wolfgang Borchert selbst, seiner Anlage nach ein typischer Einzelgänger,<sup>9</sup> entzog sich nicht, krank wie er war, den Pflichten, die ihm sein Erfolg auferlegte. Er versuchte, wie weiter unten begründet werden soll, nach bestem Wissen und Gewissen für seine Generation zu sprechen, ohne dabei sich selbst gegenüber weniger kritisch zu werden. Kurz vor seinem Tode sagte er in

---

Editor's Note: Mr. Koepke is Associate Professor of German at Rice University.

einem Presseinterview: "Daß eine Reihe von Bühnen mein Stück aufführt, ist reine Verlegenheit—was sollen sie sonst tun? (Außerdem will es kein Intendant mit Vater Rowohlt verderben—das ist alles.) Denn mein Stück ist nur Plakat, morgen sieht es keiner mehr an."<sup>10</sup> "Plakat" ist in der Bühnensprache ein ziemlich harter Ausdruck für die literarische Qualität eines Theaterstückes; er bedeutet, daß hinter der vordergründigen, programmatischen und aktuellen Aussage nichts mehr steckt. So hart wie Borchert urteilt die Literaturgeschichte im allgemeinen nicht.

Weniger extrem sind die Urteile über Borcherts Kurzgeschichten. Bewunderer wie Heinrich Böll sind allerdings selten, und auch er spricht bei einer Geschichte wie *Das Brot* im Konjunktiv, sie zeige, "wozu er fähig gewesen wäre."<sup>11</sup> Wenn man von Pazifisten absieht, die z.B. mit Borchert-Zitaten die NATO bekämpfen,<sup>12</sup> so hat vor allem die Schule Borcherts Andenken erhalten. Sie hat sich dabei im wesentlichen auf die Kriegs- und "Trümmergeschichten" konzentriert, und die literarische Interpretation dient mehr als Ausgangspunkt für eine "lebenskundliche" Behandlung als daß sie um ihrer selbst willen vorgenommen wird.<sup>13</sup> Wolfgang Borchert selbst sah auch diesen Teil seines Werkes als zeitbedingt und vorläufig an. ". . . ich fühle mich doch noch recht unsicher und 'auf dem Wege,'" schrieb er wenige Tage vor seinem Tode an Carl Zuckmayer—einer der wenigen, die Borcherts *Begabung* spontan und uneingeschränkt anerkannt haben.<sup>14</sup> Allerdings protestierte Borchert heftig, wenn man seine Geschichten wie "ästhetische Bastelarbeiten" analysierte und abwertete.<sup>15</sup> Kurzum, wer der Ansicht ist, Borcherts Werk sei unvollendet, er sei zu Besserem fähig gewesen, kann sich auf den Dichter selbst berufen. Daß jedoch das Bild von Borchert als dem Dichter der verzweifelten Heimkehrergeneration, dem Dichter des Aufschreis, ja des Nihilismus zumindest einseitig ist, hat Peter Rühmkorf mit der Ausgabe des Nachlaßbandes *Die traurigen Geranien* bewiesen,<sup>16</sup> und der glänzende Verkaufserfolg dieses Bandes ab 1962 hat gezeigt, daß Wolfgang Borchert für die Leser nicht mit der "Trümmertiliteratur" untergegangen ist, ja, daß seine Werke offenbar von allem, was um 1946 und 1947 von der jungen Generation geschrieben worden ist, am besten die Zeit überdauert haben. Das sollte die Literaturwissenschaft eigentlich nachdenklich machen. Bei näherer Betrachtung stellt sich nämlich heraus, daß die absprechenden Urteile durchweg Pauschalurteile sind. Es wird festgestellt, Borchert sei zu sehr innerlich beteiligt gewesen an dem, was er schrieb, um zu künstlerischer Reife—zu der anscheinend

Distanz und Kühle unabdingbare Voraussetzung ist—zu gelangen. Schon 1952 hat jedoch ein Aufsatz von Adolf D. Klarmann<sup>17</sup> Charakter und Stil von Borcherts Werken skizziert, und Peter Rühmkorf gibt genug Hinweise auf die formalen Qualitäten Borcherts.<sup>18</sup> Ruth J. Kilchenmann, die sich im allgemeinen dem herrschenden Urteil über Borchert anschließt, kommt—fast wider Willen, wie es scheint—zu Bewertungen wie: "Formal sind die Erzählungen und skizzenhaften Schilderungen von Situationen oft aus einem Guß. Hinter der Sprache und Struktur steht ein ausgeprägter Stilwille."<sup>19</sup> Ja, sie erteilt Borchert sogar folgendes Lob: "Wohl zum ersten Mal wird hier deutlich, daß *Form Inhalt* ist und nicht nur äußere sprachliche Gestalt und subjektives oder objektives Gefüge."<sup>20</sup>

Es ist also zu fragen, ob die Literaturwissenschaft Recht hatte, wenn sie Borchert als zweitrangigen Schriftsteller klassifizierte, dessen Begabung vielleicht zu mehr gereicht hätte als er hat zeigen können—der also ein "Unvollendeter" ist—der auch in einer bestimmten geschichtlichen Situation einige Bedeutung erlangt hat, vielleicht mehr als ihm von seinem Rang als Schriftsteller her zukam. Vielleicht hat die Literaturgeschichte zu viel davon gesprochen, was Borchert hätte leisten können, und zu wenig von dem, was er wirklich geleistet hat. Eine Umwertung Borcherts kann natürlich nicht das Ziel dieser kurzen Studie sein. Die Absicht der folgenden Ausführungen ist es, einige Gesichtspunkte herauszuarbeiten, die es ermöglichen könnten, eine genauere, verständnisvollere und gerechtere Bewertung Borcherts vorzunehmen. Dabei stütze ich mich vor allem auf die Prosatexte, unter denen zweifellos die besten Werke Borcherts sind.<sup>21</sup>

### *Entwicklung*

Am 24. Januar 1946 schrieb Wolfgang Borchert seine Erzählung *Die Hundebblume*, im Januar 1947 *Draußen vor der Tür*, am 13. Februar fand die sensationelle Erstsending im Nordwestdeutschen Rundfunk statt. Im Clara-Spital in Basel verfaßte er im Oktober 1947 als letzte Prosaarbeit das Manifest *Dann gibt es nur eins*—übrigens gedacht als Prolog zu einem Hörspiel von Axel Eggebrecht.<sup>22</sup> Vor der *Hundebblume* hat Borchert vor allem Gedichte geschrieben—seit dem 15. Lebensjahr!—und Dramen.<sup>23</sup> Die Wendung zur Prosa und zur Kurzgeschichte ist unvermittelt—mit einem Mal findet der Dichter sich selbst.<sup>24</sup> Gibt es nun in diesen 21 Monaten eine Entwicklung? Ändert sich etwas? Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Ja und nein. Die Themen und Gestalten bleiben

gleich, das Lebensgefühl bleibt gleich, auch die Erzählformen und Stilmittel bleiben, aber bei den späteren Texten treten die Eigenarten Borcherts schärfer hervor. Er fühlte sich zwar noch "auf dem Weg," aber er war doch selbstsicherer geworden, er wußte, daß er seinen eigenen Weg gehen mußte. Und zugleich treten auch neue Formen auf, die in den früheren Texten nicht zu finden sind. Der wachsenden Selbstsicherheit entspricht auch ein wachsendes Selbstbewußtsein. Der Schriftsteller erscheint als Figur in den Geschichten. Borchert gewinnt das, was man ihm abspricht—Abstand, ohne weniger engagiert zu sein. Er bemüht sich Programme zu formulieren und Beispiele zu zeigen—nicht einfach ein Lebensgefühl auszusprechen. Mit anderen Worten: der Erfolg von *Draußen vor der Tür* hat thematisch und formal Rückwirkungen auf die späteren Arbeiten Borcherts gehabt. Und schließlich zeichnet die späteren Arbeiten noch vor den früheren aus, daß Borchert sich inzwischen an die Prosa gewöhnt hat. Er hat keine Angst mehr, daß sich die Prosa in Verse auflöst—und vielleicht gerade deshalb ist das lyrische Element in den späteren Geschichten viel stärker.

Diese Feststellungen müssen natürlich noch begründet werden. Vorausgesetzt, sie können begründet werden: dann ist es zumindest fraglich, ob man Borcherts Leistung an der *Hundeblume* messen darf und nicht vielmehr ausgehen sollte von dem, was nach *Nachts schlafen die Ratten doch* geschrieben worden ist.<sup>25</sup>

### *Lebensgefühl*

Borcherts Welt ist klein. Seine Geschichten spielen in Hamburg, im Gefängnis, in Rußland (nur im Winter!). Ebenso klein ist die Zahl der Gegenstände und Motive. Die Umwelt ist nicht um ihrer selbst willen da, sie ist "Ausdruckswelt," sie drückt die Befindlichkeit des Menschen aus. Dieser Mensch lebt zwischen Lebensangst und Hoffnung, zwischen Leben und Tod. Die Zeit läuft mit ihm davon. Die Welt erscheint ihm als eine Folge von Ausdruckssignalen, vor allem akustischer Art: Wind, Lokomotivpfeife, Klarinettenmusik, Gesang der Nachtigall, Kuckucksschreie. Die sichtbare Welt löst sich in Farbflecken auf. Stimmungsbeladen sind einige (wenige) Grundbegriffe, an denen sich der Mensch orientiert, vor allem: Nacht, Herz, Welt. Wolfgang Borchert philosophiert nicht, seine theoretischen Äußerungen oder Rechtfertigungen klingen oft allzu einfach; die Begriffe sind nicht in ihrem logischen Gehalt wichtig, sondern als Träger von Stimmungen, als

Ausdruck von allgemeinen Lebenserfahrungen, die Borchert kurz benennen will.

Rühmkorf teilt uns den Plan zu einem Roman *Persil bleibt Persil* mit, mit folgender Inhaltsangabe: "1. Buch: Die Nacht

2. Buch: Nacht um uns, Nacht

3. Buch: Nacht Nacht Nacht."<sup>26</sup>

Im—nächtlichen—*Gespräch über den Dächern* klingt das so: "Wir halten das Unbegreifliche aus: In den Nächten zu sein! In diesen Hafennächten, wo das Grellbunte und das Toddunkel Arm in Arm gehen. In diesen Stadtnächten, die voll zerrissener seidiger Wäsche und voll warmer Mädchenhaut sind. Wir ertragen diese Alleinnächte, die Sturmnächte, die Fiebernächte und die karusselligen Schnapsnächte, die gegröhlt, aushöhlenden. Wir ertragen diese Rauschnächte über vollgeschriebenem Papier und unter blutenden Mündern" (S. 64 f.). In der Nacht fliegt das Leben vorbei, die Nacht ist also die Zeit der Angst, der Liebe, der Verzweiflung, der Einsamkeit, des Rausches—und der Schöpfung. Die Dichter, die diese Nacht ausdrücken, brauchen eine abgerissene, dissonante Sprache: "Für Semikolons haben wir keine Zeit und Harmonien machen uns weich und die Stilleben überwältigen uns: Denn lila sind nachts unsere Himmel. Und das Lila gibt keine Zeit für Grammatik, das Lila ist schrill und ununterbrochen und toll. . . . Lila ist nachts das Gestöhn der Verhungerten und das Gestammel der Küssenden. Und die Stadt steht so lila am nächtlich lilanen Strom. —Und die Nacht ist voll Tod: Unsere Nacht. Denn unser Schlaf ist voll Schlacht" (*Das ist unser Manifest*, S. 350). In der Nacht kommen die Träume und die Toten, die die Lebenden beunruhigen.

Die Nacht nimmt verschiedene Gestalten an: Stadtnacht, Fiebernacht, Alleinnacht, Schnapsnacht. Sie wird ein Wesen, das den Menschen umfaßt, und seine Handlungen und Gefühle werden ihre Attribute: karussellig, mädchenklirrend, gegröhlt, aushöhlend. Hier sehen wir, wie Borchert versucht, das Lebensgefühl in wenige Worte zusammenzupressen, wobei seine Eile den korrekten Gebrauch der Partizipien mißachten muß. Syntaktische Einheiten werden zu Wortzusammensetzungen, aus dem fließenden Rhythmus werden Begriffe herausgegriffen und zusammengeballt. So entstehen Zusammensetzungen, Personifizierungen, Metaphern.<sup>27</sup> Borchert liebt gewiß "Kapriolen," um mit Rühmkorf zu sprechen, doch in diesen Kapriolen steckt sein Gestaltungswille: "Der Kuckuck schreit grün wie eine leere Flasche Gin in die seidige Jasminnacht der Vorstadtstraßen hinein. Ein Fenster steht noch offen. Ein Mann steht in der grüngeschrienen Kuckucksnacht, ein jasminüber-



fallener Mann mit Hunger und Heimweh nach einem offenen Fenster" (*Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*, S. 266 [Borcherts letzte Erzählung]). Die Zusammensetzungen werden variiert, sie werden entwickelt, sie verbinden sich mit Alliterationen (Hunger und Heimweh)—und so vollzieht sich der Fortschritt der Geschichte nicht (nur) durch den Fortschritt der Handlung, sondern (auch) durch die Entfaltung der Sprache selbst—man ist versucht, eine solche Entfaltung der Sprache "lyrisch" zu nennen.

Die Nacht gewinnt durch Farben eine zwar unbestimmte, aber ausdrucksstarke Gestalt. Zum Beispiel Lila: "Der Flieder, der fällt violett von den Zweigen. Die Nachtigall singt. Herr Hinsch hat einen sommersüßen Tod voll Nacht und Nachtigall und violettem Fliederregen" (*Die Nachtigall singt*, S. 209). Es gibt "violette Abende," eine "violette Dämmerung" und das "Abendviolett" (*Er hatte auch viel Ärger mit den Kriegen*, S. 252), die Kanonen stoßen ein "violettetes Gebrüll" aus, und schließlich trifft der Mensch in der violetten Nacht den Tod: "Aber so ein ledernes Altfrauensgesicht, kanonendurchzittert, das glimmt einem das Leben lang aus allen violetten Dunkelheiten entgegen. Blutübersprenkelt. Von Mündungsfeuer grell aufgerissen. Von Tränennächten dunkel" (op. cit.). Die Farben sind Ausdruckssignale und oft genug metaphorisch gebraucht. Die Kinder sind "lilagehungert," in den "lilanen Abgründen" sucht der Dichter nicht nur "lilanes Geschrei," sondern auch eine "lilane Erlösung" (*Das ist unser Manifest*). Mündungsfeuer verbindet sich durch die Farbe mit grellem Licht, mit einem blutrot geschminkten Mund.

Eine Angst-Farbe ist blauschwarz. Blauschwarz sind die Baumstämme im Schnee in der russischen Nacht, blauschwarz ist das Astwerk (*Der viele viele Schnee*, S. 197) und das Blauschwarz taucht in den angstvollen Novemberrnächten wieder auf (*Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*, S. 259). Neben dem Flaschengrün, dem Grau der langen langen Straße (*Die lange lange Straße lang*, S. 279) und dem—nicht häufigen—Schwarz, das konventionell zur Nacht gehört, ist besonders die Farbe Rot ausdrucksstark. Sie kann sich mit Nacht, Krieg, Liebe, Leben und Tod verbinden: "Denn wer unter uns, wer denn, ach, wer weiß einen Reim auf das Röcheln einer zerschossenen Lunge, einen Reim auf einen Hinrichtungsschrei, wer kennt das Versmaß für das Gebell der Maschinengewehre, eine Vokabel für den frisch verstummten Schrei eines toten Pferdeauges, in dem sich kein Himmel mehr spiegelt und nicht einmal die brennenden Dörfer, welche Druckerei hat ein Zeichen für das Rostrot der Güterwagen, dieses Weltbrand-

rot, dieses angetrocknete blutigverkrustete Rot auf weißer menschlicher Haut?" (*Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*, S. 261). Farben und Schreie muß der Dichter ausdrücken können, wenn er diese Welt der Angst erfassen will. Und insofern ist Borchert allerdings engagiert: von diesen gräßlichen Farben und Schreien kann er keinen Abstand gewinnen, das hyperbolische "Weltbrandrot" ist keine ästhetische Bastelarbeit.

Als Gesamtbegriff der Erfahrungen und Stimmungen, als Bezeichnung einer letzten Steigerung und Intensität benutzt Borchert mehr und mehr das Wort *Welt*. Die Müdigkeit der Wartenden in *Der Kaffee ist undefinierbar* wird bezeichnet als "eine Weltmüdigkeit, die nichts mehr erwartet" (S. 225). Der "Weltschmerz," den der Kuckuck im Mai erregt, ist nicht, was die Tradition dem Wort beilegt, sondern ein Schmerz, der so groß, tief und umfassend ist wie die Welt. Das "Weltgeschrei" ist ein Geschrei, das die Welt durchdringt—es ist auch ein Geschrei der Welt: Schmerz und Geschrei machen die Welt zu einem sehr menschlichen Wesen.

Der Dichter in *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck* schreibt ein Buch über die Welt:

Aber es wird nicht mehr drin stehen als ein paar Glossen, Anmerkungen, Notizen, spärlich erläutert, niemals erklärt, denn die zweihundert bedruckten Seiten sind nur ein Kommentar zu den zwanzigtausend unsichtbaren Seiten, zu den Sisypheusseiten, aus denen unser Leben besteht, für die wir Vokabel, Grammatik und Zeichen nicht kennen. Aber auf diesen zwanzigtausend unsichtbaren Seiten unseres Buches steht die groteske Ode, das lächerliche Epos, der nüchternste verwunschene aller Romane: Unsere verrückte kugelige Welt, unser zuckendes Herz, unser Leben! Das ist das Buch unserer wahnsinnigen dreisten bangen Einsamkeit auf nachttoten Straßen (S. 262).

Indem Wolfgang Borchert aus der Weltkugel eine "kugelige Welt" macht, wird durch eine seiner Stilkapriolen die Welt zu einem Wesen. Dieses Wesen ist nicht nur in Bewegung, sondern in einer verrückten Bewegung—man kann sich fast die Welt in einem modernen Tanzrhythmus drehen sehen. Nicht zufällig findet Borchert zu dem alten Topos "die Welt als Buch" zurück; denn auch hier spricht er vom Dichter: die Schwierigkeit des Lebens wird zur Schwierigkeit, das Leben, die Welt durch die Sprache auszudrücken. In dieser Schwierigkeit, das Leben auszudrücken, erscheinen nicht zufällig alle Hauptbegriffe Borcherts aufgereiht.

Einer davon ist das *Herz*. Borchert versucht an dieser Stelle das konventionell gewordene Beiwort wieder aufzuwerten und lebendig zu machen, indem er ihm den Sinn der Bewegung zwischen Angst und Hoffnung wiedergibt. Borchert hat keineswegs immer einen

guten Geschmack, er vermeidet nicht Trivialitäten—aber er versucht sie aufzuladen und einzuschmelzen. Das Herz findet sich in einer "maßlosen Welt," wo es "fast erfriert" (S. 350), und zwar, weil es so einsam ist: "Mensch bist du, giraffeneinsam ist dein Hirn irgendwo am endlosen Hals. Und dein Herz kennt keiner genau" (*Eisenbahnen, nachmittags und nachts*, S. 77). Die Welt dieses einsamen Herzens schreit. Die Lokomotiven schreien, die Toten schreien: "Und dein Ohr ist ein Abgrund, der die Welt verschluckt" (S. 76). Auch die Nacht, die Finsternis hat eine Stimme: "Und sie wächst einen Schrei in dir an: niegehörter Fischschrei des einsamen Tieres, den das eigene Meer überwältigt" (*Bleib doch, Giraffe*, S. 78). "Fischschrei, Fledermausschrei, Mistkäferschrei. Niegehörter Tierschrei der Lokomotive. Schwankte der Zug im Geleise vor diesem Schrei? Nievernommener neuer gelbgrüner Schrei unter erblaßtem Gestirn. Schwankten die Sterne vor diesem Schrei?" (S. 79). Borchert scheut keine Steigerung aus Dissonanzen und Widersprüchen, um das ewige Schreien auszudrücken. Die Sterbenden schreien, selbst der Schnee schreit. Der Kuckuck "schreit wie ein Herz durch die Mainacht" (S. 260); im Mai "schrein Lokomotiven und Schiffe und Katzen und Fraun und Klarinetten—" (S. 260). Die Welt schreit den Menschen an, und das Herz, "dieser erbärmliche herrliche Muskel" (S. 351) gerät davon in einen "erregten, verrückten und hektischen, den hemmungslosen" Rhythmus, "es geht in Synkopen" (S. 349).

### *Unterwegs*

Aus der Bewegung entwickeln sich also diese Texte, und diese Bewegung stammt aus der Betroffenheit. Das Herz geht in Synkopen. Der Rhythmus liegt den Geschichten Borcherts zugrunde, seine Kapriolen, seine Zusammenbildungen, seine Attribute, seine geglückten und nicht geglückten Metaphern, seine überraschenden Formulierungen und seine Trivialitäten kommen aus diesem Rhythmus. Hier darf nichts still stehen. Inhaltlich wird die ständige Bewegung zum "Unterwegssein." "Ich bin unterwegs," beginnt Leutnant Fischer in *Die lange lange Straße lang* (S. 278). Unterwegs sind nicht nur Leutnant Fischer und Beckmann in *Draußen vor der Tür*, sondern alle Gestalten Borcherts. Und nicht erst der Krieg hat sie heimatlos gemacht. Der Wandertrieb ist bei Borchert von Anfang an so stark, daß er, der verbissene Individualist, sogar eine kurze Zeit zur Jugendbewegung ging,<sup>28</sup> und Borcherts Wanderer haben, so seltsam das auf den ersten Blick aussehen mag, einige Verwandtschaft mit Hermann Hesses Knulp,



Manfred Hausmanns Lampioen, Gerd Gaisers Oberstelehn und so vielen anderen fahrenden Gesellen, die ihre Gestaltung der Atmosphäre der Jugendbewegung verdanken. Borcherts Wanderer haben allerdings kein Fernweh nach der Natur, sie wollen nicht aus dem unterträglich engen bürgerlichen Leben ausbrechen und sich im Leben herumtreiben wie Eichendorffs Taugenichts, sondern sie sind auf der Suche nach einem festen Ort, ihr Lebensgefühl ist "Hunger und Heimweh," sie sehnen sich nach Ruhe, ihre Wanderung geht nicht durch den Wald, sondern die staubige Straße entlang: "Diese verregnete sonnenbrennende sternüberstuckte mond-blanke windüberatmete Straße ist ihr Fluch und ihr Abendgebet" (*Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*, S. 265). "Die Straße gehört uns. Wir haben unser Herz, unsere Unschuld, unsere Mutter, das Haus und den Krieg verloren—aber die Straße, unsere Straße verlieren wir nie" (l.c.). Der Mensch, der unterwegs ist, hat kein Zuhause; er ist einsam, und er hat keine Bindungen. Wenn er nach einer Begegnung weiter muß, so nimmt er keinen Abschied: "Und die Winde der Welt, die unsere Füße und unsere Herzen zu Zigeunern auf ihren heißbrennenden und mannshoch verschneiten Straßen gemacht haben, machten uns zu einer Generation ohne Abschied" (*Generation ohne Abschied*, S. 71).

Kein Wunder, daß Eisenbahnzüge und Schiffe eine so große Rolle spielen, ebenso die Straßenbahnen. Die Straßenbahn allerdings hat einen besonderen Sinn. Sie ist gelb, für Borchert eine Farbe der Lebenshoffnung, sie ist nicht der Ort für Selbstmörder wie Eisenbahnzüge, sie ist vielmehr für Leute, die wissen, bei welcher Haltestelle sie aussteigen können (*Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*), sie bietet Schutz vor den Stimmen der Toten (*Stimmen sind—da in der Luft—in der Nacht*, S. 55), sie ist das Ziel des verzweifelten Marches von Leutnant Fischer in *Die lange lange Straße lang*, allerdings: keiner weiß dort, wohin die Straßenbahn fährt, und ob der uralte Schaffner, bei dem alle bezahlen, ein guter oder ein böser ist (S. 299).

Wenn das Wesen des Menschen und seines Daseins im Unterwegs besteht, dann werden alle Begebenheiten zu Episoden, und die wirkliche Geschichte, die erzählt wird, handelt von Leben und Tod insgesamt. Die Geschichten, die erzählt werden, sind Beispiele für die eine allgemeine Geschichte, sie sollen eine allgemeine Bedeutung haben. Das Skizzenhafte und das Allgemeine verbinden sich. Das Leben kann nur insgesamt dargestellt werden, und zwar nicht durch eine Handlung, sondern den Ausdruck der Welt und die

Sinnbildlichkeit der Sprache. In jedem Moment jeder Episode muß das Ganze sichtbar sein.

### *Der Lyriker*

Wolfgang Borchert begann als Lyriker. Er wurde 1940 mit der—verbotenen—Lyrik des Expressionismus bekannt, und vor allem beeindruckte ihn Trakl und Benn—viel stärker aber war die Anziehungskraft von Hölderlin und Rilke. Borchert nannte sich Wolff Maria Borchert<sup>29</sup>—und er war in Worte, in Sprache verliebt, er ließ sich vom Klang berauschen. Er verlor sich in Allgemeinheiten, seinen Gedichten fehlte die Anschaulichkeit. Auch diese Gedichte versuchten alles, das ganze Leben auf einmal, auszusprechen, und da ihnen das mißlang, wurden sie leer.

Jetzt, 1946, von der *Hundeblume* ab, ist diese Anschaulichkeit da, Situationen werden deutlich, Gegenstände sind da—aber auch jetzt nicht um ihrer selbst willen. Das Ziel des Dichters bleibt gleich. Er glaubt jedoch nicht mehr an seine eigene Lyrik, an die Schönheit der Sprache, an das große Gefühl. Er verzeichnet, wie man Hölderlin für den Patriotismus mißbraucht (*Lesebuchgeschichten*, S. 356), und er macht sich lustig über seine Rilke-Verehrung und durchschaut dabei seinen eigenen Spaß: "Und wir prahlen uns schnodderig über unser empfindliches deutsches Rilke-Herz rüber. Über Rilke, den fremden verlorenen Bruder, der unser Herz ausspricht und der uns unerwartet zu Tränen verführt: Aber wir wollen keine Tränenozeane beschwören—wir müssen denn alle ersaufen" (*Das ist unser Manifest*, S. 351). Borchert war nicht umsonst Schauspieler: in seinen Prosatexten spielt er die Rolle des Menschen in dieser Welt—und er war Kabarettist: er sah sich und den Menschen in der Rolle des Clowns, des ernststen Spaßmachers. Welt und Leben erhalten das Beiwort "verrückt" oder "toll" oder "grotesk." Grotesken sind Borcherts Kriegsgeschichten,<sup>30</sup> grotesk wirkt Beckmann in *Draußen vor der Tür*. Bei Borchert wird viel gelacht, viele Gestalten sind lächerlich, doch in das Lachen mischt sich immer Mitleid und Selbstmitleid, es klingt gequält und schrill. Es ist so, als sei hier ein Instrument verstimmt worden—es klingt noch, aber in Dissonanzen. Borcherts Geschichten wären auch aufzufassen als Versuche des Dichters, sich in dieser Welt, die er nicht mehr versteht, die ihm sinnlos, verrückt und grotesk erscheint, wieder zurechtzufinden. Der Dichter erscheint denn auch als Figur in den späteren Geschichten.

In *Die lange lange Straße lang* sitzt der Dichter im Zimmer und

schreibt ein Gedicht: "Auf dem Braun der Ackerkrume / weht hellgrün ein Gras. / Eine blaue Blume . . ." (S. 287). Dieser Dichter der Natur und der freundlichen Farben bleibt stecken—bei der blauen Blume, bei der Symbolik der Romantik. Grün ist die Farbe der Hoffnung, aber die Hoffnung ist unsicher; und die 57 Toten von Woronesch, die dem Leutnant Fischer erscheinen, stören den Dichter—sie zerstören sein Gedicht, es wird nicht fertig. *Das ist unser Manifest* sagt uns warum: "Wer schreibt für uns eine neue Harmonielehre? Wir brauchen keine wohltemperierten Klaviere mehr. Wir selbst sind zuviel Dissonanz" (S. 349). Diese Dissonanz ist in Wolfgang Borchert, ohne Zweifel. Sie läßt ihn sagen: "Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv" (S. 350). Das ist ebenso falsch wie richtig, wenn man an Borchert denkt, er tut ja immer mehr als einfach benennen—auch wenn ihm die Geduld zu guter Grammatik fehlt—seine Sprache ist immer kompliziert und stilisiert. Auch hier wird das Gefühl übertrieben: Borchert fordert einen Superlativ, er fordert einen stärkeren Ausdruck und einen neuen Ausdruck, was es genau ist, kann er besser gestalten als beschreiben. *Der Schriftsteller* (S. 321) gibt dem Dichter eine recht romantische Lage: er wohnt in der Dachkammer des Hauses der Gesellschaft. Der Steinhauer Wilhelm Schröder muß sich erst an diese Höhe gewöhnen, ihm wird vielleicht schwindlig. Der Schriftsteller scheint also eine Ausnahme zu sein: er "bekuckt" die Sterne. Doch aus dieser romantisch-expressionistischen Tradition kommen zwei neue Gesichtspunkte. Der Schriftsteller hat von der Dachkammer aus "die tollsten Ausichten." Er sieht mehr oder weiter als andere Leute. Und er sieht mehr Dinge als er versteht. Und wenn das Haus in Gefahr ist: "Dann muß er posaunen, bis ihm die Lungen platzen!" (S. 321).

Dieser Schriftsteller fühlt sich gedrängt, seine "Not zu notieren" (S. 262); zu dem Buch der Welt, das oben zitiert worden ist, braucht er einen "tollkühnen sinnlosen Mut" (S. 262). Mut zu leben und Mut zu schreiben. Kein Zweifel: Borchert übertreibt. Er steigert sich in die Rolle des Einsamen hinein, er spielt seine grotesk-sinnlose Lage genüßlich aus. Der Schmerz, die Desillusionierung, die Dissonanzen haben einiges an artistischer Spielerei in sich. Borchert genießt auch jetzt noch Worte, er genießt es, die Dissonanzen auszudrücken. Die Rolle oder Maske des

Dichters steht ihm am wenigsten gut. Aber daß er sich so mit Buch und Leben beschäftigt, mit dem Rilke-Herz und der blauen Blume, zeigt, daß diese Welt nicht als Objektivität angesehen werden kann, es handelt sich vielmehr vor allem um die Betroffenheit des Dichters und ihre sprachliche Gestaltung. Der Lyriker verleugnet sich auch in der Prosa nicht, und auch nicht in der Auffassung vom Dichter. Bleibt schließlich die letzte Feststellung: Der Dichter hat eine gesellschaftliche Aufgabe, er muß warnen, wenn Gefahr droht, und das tat Borchert in Erzählungen wie *Die lange lange Straße lang*, *Lesebuchgeschichten*, oder in den beiden Manifesten *Das ist unser Manifest* und *Dann gibt es nur eins*. Dieses letzte Manifest sagt dem Dichter, wozu er nein sagen muß: er soll Liebeslieder singen, aber nie und nimmer Kriegslieder (S. 359).

#### *Der Dichter und seine Gestalten*

Dieser Dichter spricht gern in Rollen. Das tut er auch in seiner Lyrik, die am besten gerät, wenn sie ganz leicht und spielerisch ist, also nichts von Trümmern, Betroffenheit, Dissonanz und "Weltschmerz" verrät. Auch in den Geschichten kommt dieses Rollenspiel zum Ausdruck. Das zeigt sich an dem Verhältnis des Dichters zu seinen Gestalten. Dieses wiederum läßt sich an der Erzählperspektive ablesen.

Wie nahe die Geschichten am Leben Wolfgang Borcherts sind, hat Rühmkorf in seiner Biographie mit allen wünschenswerten Einzelheiten nachgewiesen. Die Art der Übertragung von Leben in Kunst ist jedoch verschieden, und das zeigt sich zuerst an der Erzählweise. Die eindeutig autobiographischen Erzählungen sind in einer ebenso eindeutigen Ich-Perspektive gehalten: *Schischyphusch*, *Der Stiftzahn*, *Marguerite*, *Die Professoren wissen auch nix*. Das "ich" wird nicht weiter eingeführt und vorgestellt, es ist einfach da. Ebenso autobiographisch sind die Gefängnisgeschichten *Die Hundebäume*, *Unser kleiner Mozart*, *Maria, alles Maria*. Bei *Ein Sonntagmorgen* wird der Erzähler nicht sichtbar.

Eine andere Art der Ich-Perspektive erscheint bei *Radi*, *Hinter den Fenstern ist Weihnachten* und *Die Nachtigall singt*. Sie weitet sich in Richtung auf den inneren Monolog, und damit tritt etwas Distanzierung ein. Der Erzähler ist nicht mehr eindeutig identisch mit dem "ich" und doch kein anderer. Die Wirklichkeitsebene bleibt in der Schwebel, z.B. in *Die Nachtigall singt*. In *Radi* erscheinen die Toten. *Hinter den Fenstern ist Weihnachten* zeigt nur die Gedanken des "ich." Die Innerlichkeit hebt dabei die

zeitliche Distanz des Erzählers zum Erzählten auf und zeigt seine unmittelbare Betroffenheit.

Eine deutlichere Distanzierung erfolgt, wenn Perspektive und Thematik vom Individuellen ins Allgemeine ausgeweitet werden. Das ist vor allem bei nicht-erzählenden Texten der Fall, etwa in den Manifesten, oder in "allgemeinen Einleitungen" wie in *Er hatte auch viel Ärger mit den Kriegen* und *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*. Die sprachliche Form davon ist "wir" oder "man."

Die überwiegende Zahl der Geschichten ist in der Er-Perspektive gehalten. Inhaltlich handelt es sich neben wenigen Geschichten, die allgemein menschliche Situationen behandeln, wie *Die traurigen Geranien* und *Tui Hoo*, vor allem um Geschichten aus der Zeit, um Kriegsgeschichten oder—am häufigsten—"Trümmergeschichten." Die Kriegsgeschichten spielen alle in Rußland im Winter. Die Mittelpunkt—oder Perspektivperson ist durchweg männlich, jung und heißt einfach "er." Auch "er" wird nicht vorgestellt oder eingeführt. Der Erzähler scheint diesem "er" also recht nahe zu stehen. Immerhin, formal ist er deutlich von ihm unterschieden, und der Dichter begnügt sich durchweg damit, die Mittelpunktsperson (oder -personen) von außen, durch ihre Gesten und ihren Dialog zu charakterisieren. In einzelnen Fällen, z.B. *Das Känguruh*, ist keine Perspektive innerhalb der Erzählung erkennbar, in manchen Erzählungen, wie *Das Brot*, haben wir einen anderen Typ der Perspektivperson—eine alte Frau—die nicht mehr mit dem Erzähler verbunden ist.

Ein weiterer Schritt zur "Objektivierung"—so paradox das klingt—ist es, wenn die Perspektivperson auch von innen heraus betrachtet wird. Die Gestalt gewinnt dann eigenes Leben. Das deutet sich bei dem Mädchen in *Der Kaffee ist undefinierbar* an, es wird weiter entwickelt in *Billbrook* und *Die lange lange Straße lang*. Diese Entwicklung der Gestalt und der Perspektive führt zu neuen Erzählweisen, die auf dem inneren Monolog beruhen, und sie führt zu längeren Geschichten. In die gleiche Richtung weist die Ausweitung der Er-Perspektive zur Überblendung in *An diesem Dienstag* und den *Lesebuchgeschichten*, sofern man sie als Einheit betrachtet.

Eine Entwicklung läßt sich bei Borchert in Hinblick auf die Erzählperspektive kaum feststellen. Autobiographische Ich-Erzählungen finden sich die ganze Zeit. *Die Hundebblume* steht am Anfang, *Maria, alles Maria* ist eine seiner letzten Geschichten. Allerdings haben wir eigenmächtige Reflexionen des Erzählers, die als Fremdkörper die Handlung unterbrechen, nur ganz am



Anfang, in *Die Hundebhume* und *Tui Hoo*, und die Erweiterung der Perspektive und Formen sowie die Ausweitung des "ich" zum "wir" sind Kennzeichen der Zeit nach *Draußen vor der Tür*.

Am kompliziertesten ist die Erzählform und -perspektive in *Die lange lange Straße lang*. Die Geschichte beginnt als innerer Monolog, unvermittelt geht sie in die Er-Form über,<sup>31</sup> ohne daß wir entscheiden können, ob und wie die Perspektive von Leutnant Fischer verlassen wird. Manchmal, wie bei den 57 Toten von Woronesch, folgen wir dem "Strom des Bewußtseins," manchmal werden Eindrücke registriert, manchmal erscheinen Personen wie auf einer Drehbühne: die Mutter mit den Fotos, die skatspielenden Männer (S. 286 f.); manchmal stehen Menschen auf der Straße, die Leutnant Fischer entlang geht, z.B. der Mann mit dem Pyramidon (S. 287) und der Leierkastenmann (S. 295). Eine ganze Reihe von Gestalten tritt offenbar in Fischers Bewußtsein auf: außer den 57 Toten sind es Timm, Evelyn, die Selbstmörderin und der Junge, der beim Schmied Nägel für die Kreuzigung von Jesus Christus holen soll (S. 283). Die Unterscheidung von Bewußtsein und außen scheint dem Dichter Borchert nicht wichtig, ja falsch zu sein. Zum Schluß versammelt er alle diese Gestalten in der Straßenbahn. Die Art der Darstellung wechselt nicht mit dem Wechsel der Ich- und Er-Perspektive, und zum Schluß wird "er" noch einmal ausdrücklich auf "ich" bezogen: "Ein Mensch läuft mit seiner Angst durch die Straße. Der Mensch bin ich" (S. 298). Psychologisch mag man das als Angsttraum, als Halluzinationen eines Verhungernden deuten, die an Verrücktheit grenzen,<sup>32</sup> literarisch ist Borchert hier mit seinen Mitteln zu der komplexesten Form vorgedrungen, die er erreichen konnte.

In diesem Zwischenzustand zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit, zwischen Traum und Wachen hat Borchert eine Reihe von Gestalten konzipiert. Entsprechend dem Typ der Erzählung sind diese Figuren von verschiedener Art. Die Figuren in den autobiographischen Erzählungen geben uns keine Probleme auf, auch nicht die der Er-Erzählungen—in denen die Figuren durchweg keinen Namen haben, sondern einfach "Mann," "Frau," "Unteroffizier" usw. heißen. Darüberhinaus gibt es jedoch noch andere Gestalten. Auffallend ist Borcherts Neigung zu Gestaltenreihen, die in *Draußen vor der Tür* beginnt: Beckmann geht nacheinander zum Mädchen, zum Obersten, zum Kabarett Direktor, zu Frau Kramer. In diesen Gestalten wird die Welt erfaßt, die er bei seiner Heimkehr vorfindet, und die ihn draußen vor der Tür stehen läßt. Auf einer anderen Wirklichkeitsebene ist der liebe Gott

und der Tod, die Elbe, der Einbeinige—einer der vielen Toten, die zu den Lebendigen sprechen—auf einer anderen Ebene wiederum der Andere. Es gibt eine Skala von Ebenen und sinnbildlichen Bezügen, wenn man die Gestalten betrachtet. Ähnliches läßt sich in den späteren Geschichten finden, vor allem in *Die lange lange Straße lang*; aber auch die *Lesebuchgeschichten* oder *Dann gibt es nur eins* zeigen eine solche Reihung. In *Die lange lange Straße lang* wiederholt sich die Reihung mehrfach. Die 57 Toten, die endlich wissen möchten, warum sie gestorben sind, gehen zum Vater, zum Ortsvorsteher, zum Pfarrer, zum Schulmeister, zum General und zum Minister. Ebensowenig wie Beckmann bekommen sie eine Antwort, die Verantwortlichen wollen jetzt nichts mehr von allem wissen. Während seines Marsches begegnet Leutnant Fischer—innerlich oder äußerlich—der Mutter mit dem hungrigen Mädchen, dem Schmied und dem Jungen, der Nägel für das Kreuz will, Timm, Evelyn, dem schwangeren Mädchen, das sich vor den Zug wirft, den Skatspielern, dem Dichter, der Mutter, deren Mann und Sohn gefallen sind. Eine eigene Reihe scheinen die drei Männer zu bilden: der Mann mit dem Pyramidon, der Leierkastenmann und der Straßenbahnschaffner. Der Leierkastenmann hat wiederum Hampelmänner an seinem Wagen hängen, in denen die Gesellschaft in ihrem gefährlichen "Fortschritt" dargestellt ist: einen Boxer, einen fetten Mann mit einem Sack voll Geld, einen General und Dr. Faust, den Erfinder.<sup>33</sup>

Neben dieser Neigung zu Reihen, die für die Gesellschaft oder die Menschheit stehen, hat Borchert einige Grundtypen von Gestalten, die die wichtigsten menschlichen Beziehungen—von der jungen männlichen Mittelpunktfigur her—bezeichnen. Dazu gehört die Mutter. In *Die lange lange Straße lang* kommt sie gleich dreimal vor: als Mutter von Leutnant Fischer, als Mutter des toten Soldaten, als Mutter des verhungerten Mädchens. Sie fehlt nur selten. Auch das leidende junge Mädchen, die Selbstmörderin, taucht wiederholt auf. Nicht so häufig ist der Vater, der gewöhnlich dem lieben Gott in *Draußen vor der Tür* entspricht: gut, voll Mitleid, aber schwach und ohne Macht zu helfen. Einige dieser Typen haben Namen. "Evelyn" heißt die Geliebte, und wir können sogar verfolgen, wie hier dem Typ ein Name gegeben wird. Den beiden Männern in *Vielleicht hat sie ein rosa Hemd* erscheint sie so: "Und dann kam sie. Sie war ganz anders. Man hatte das Gefühl, sie müsse nach Pfirsich riechen. Sicher hatte sie auch einen ganz besonderen Namen: Evelyne—oder so" (S. 235). Zu der Idee "Evelyne" gehört das Singen, und so tritt sie auch in *Die lange*

*lange Straße lang* auf (S. 290). Gewiß gilt die autobiographische Erklärung, daß hier an eine Schallplatte der Schlagersängerin Evelyn Künnecke zu denken ist,<sup>34</sup> doch Evelyn bedeutet mehr; sie ist Schutz vor Angst, besonders in den Nächten, Teil der Lebenshoffnung,<sup>35</sup> ja ein Aspekt der Welt überhaupt: "Hinter allem, was du Gott, Strom und Stern, Nacht, Spiegel oder Kosmos und Hilde oder Evelyn nennst—hinter allem stehst immer du selbst" (*Das ist unser Manifest*, S. 351).

Eine andere Figur, die der Vater-Figur nahesteht, ist der Milchmann Hinsch in *Alle Milchleute heißen Hinsch* und *Die Nachtigall singt*. Der am weitesten individualisierte Typ hat den Namen Timm. Timm ist der Vertreter der verlorenen Generation, der Soldat und heimatlose Heimkehrer. Er steht Borcherts "er"-Figuren nahe und vielleicht Borchert selbst.<sup>36</sup> Die Timm-Geschichten hängen allerdings handlungsmäßig nicht zusammen. In *Die Krähen fliegen abends nach Hause* und *Vielleicht hat sie ein rosa Hemd* ist er der heimatlose Heimkehrer; in *Die Nachtigall singt* stirbt er als Soldat im russischen Winter, nachdem er eine "Weltrede" über die Sinnlosigkeit des Lebens gehalten hat. In *Die lange lange Straße lang* wird er wie Evelyn als bekannt vorausgesetzt, er taucht als Kriegskamerad auf (S. 282), er erinnert Leutnant Fischer an eine Schuld, und zum Schluß in der Straßenbahn erkennen wir den Timm der "Weltrede" wieder.

Schließlich kommt noch der Bereich der religiösen, besonders biblischen Anspielungen, die zu Gestalten wie den drei Königen, Maria, Judith führen, vor allem aber Jesus und Gott. Gott, wie erwähnt, ist mitleidig, aber schwach wie der Vater. Er kann dem hungrigen Mädchen keine Suppe geben: "Er hat doch keinen Löffel" (S. 281). Jesus ist die häufigste Figur. In der Kriegsgeschichte *Jesus macht nicht mehr mit* ist noch sichtbar, daß "Jesus" in der deutschen Armee ein weit verbreiteter Spitzname für einen schwachen, gutmütigen, unbrauchbaren Soldaten war, der sich nicht anzupassen weiß, und über den man sich gern lustig macht. Aber auch hier ist Jesus das Gewissen der Menschen, und zugleich trägt er ihr Leid: "Und wenn Jesus oder der Sanftmütige, der einem immer nachläuft im Traum, nachts sagt: Du, sei gut!—dann machen wir eine freche Respektlosigkeit zu unserer Konfession und fragen: Gut, Herr Jesus, warum?" (*Das ist unser Manifest*, S. 351). In *Der Kaffee ist undefinierbar* wird Jesus Nero gegenübergestellt (S. 228). Jesus wird vermenschlicht, und der Mensch, der das Leid der Menschheit trägt, wird zu einer Christusfigur.<sup>37</sup>

Alle diese Gestalten beziehen sich auf eine Mittelpunktfigur,

die dem Erzähler—und gewiß dem Schriftsteller Wolfgang Borchert—nahesteht. Die Mittelpunktfigur ist eine Rolle, die er spielt, die Handlung oder Situation wechselt entsprechend, doch immer wieder bringt sie allgemeine Verhältnisse heraus, und die Gestalten sollen einen allgemeinen Sinn bekommen. Von den Gestalten her kann man nach der Sinnbildlichkeit bei Borchert fragen, und die Wiederholung der gleichen Typen, Namen und Beziehungen deutet darauf hin, daß Borchert schreibt, was er selbst sagt: das Leben als Buch—einen großen Roman, von dem seine Geschichten nur Bruchstücke sind, oder vielleicht besser, zu dem wir die Geschichten als Vorarbeiten betrachten können.

### *Formen der Kurzgeschichte*

Nicht alle Prosatexte Borcherts sind Erzählungen. Einige lassen sich vielleicht als "Beschreibungen" charakterisieren: *Hamburg*, *Die Elbe* und *Eisenbahnen, nachmittags und nachts*. Borchert bemüht sich hier, durch viele, parataktisch aufgereichte Einzelheiten das Typische, das Wesen eines kollektiven Gegenstandes, wie Stadt, Fluß oder Eisenbahn zu erfassen. Einem anderen Zweck dienen nicht-erzählerische Reihungen in den "Manifesten" *Generation ohne Abschied*, *Das ist unser Manifest*, *Dann gibt es nur eins*. Hier sollen sie die Welt als Ganzes erfassen und die Gesellschaft als Ganzes ansprechen, sie dienen der Verallgemeinerung. Ähnlich ist es in den "allgemeinen Einleitungen" zu einigen der späteren Erzählungen. In der späteren Zeit besteht bei Borchert eine gewisse Tendenz, Erzählung, Beschreibung und Manifest miteinander zu verschränken.

Der Dialog erweist sich in den erzählerischen Texten als grundlegendes Formelement. Auch dieses Element kann über das Erzählerische hinausführen, in *Stimmen sind da—in der Luft—in der Nacht*, in *Der Kaffee ist undefinierbar*—bis zu dem ganz "weltanschaulichen" *Gespräch über den Dächern*.

Was die erzählenden Texte betrifft, so werden sie überall als Kurzgeschichten angesprochen. Wie bei dem Hörspiel, so versuchte sich Borchert bei der Kurzgeschichte in einer neuen, nicht unbedingt angesehenen, aber sehr zeitgemäßen Gattung, in der er wenig Vorbilder hatte, jedoch viele Nachfolger fand.<sup>38</sup> Auch von der Form der Kurzgeschichte her gesehen, ist eine Entwicklung bei Borchert nur insofern festzustellen, als neue kompliziertere Formen in den späteren Geschichten auftauchen. Fraglich ist vielleicht, ob *Die Hundebblume* und *Tui Hoo* ohne weiteres als Kurzgeschichten anzusprechen sind,<sup>39</sup> bei den anderen Texten steht es

wohl außer Zweifel. Nach der Definition von Walter Höllerer sind die meisten Texte als "Augenblickskurzgeschichten" anzusprechen.<sup>40</sup> Gewöhnlich ist dabei die Personenzahl gering, der Schauplatz ist einheitlich, und oft ist die erzählte Zeit fast gleich lang wie die Erzählzeit. Die zeitliche Gleichheit ist bei den "erfundenen" Er-Geschichten rigoroser als bei den autobiographischen Ich-Geschichten.

Die "Überblendungsgeschichte" *An diesem Dienstag*, die auch Höllerer als Beispiel für diesen Typ benutzt, ist bei Borchert eher eine Ausnahme,<sup>41</sup> falls man nicht die *Lesebuchgeschichten* als eine Überblendungsgeschichte ansprechen will. Dabei würde jedoch ein entscheidendes Strukturmerkmal, die zeitliche und/oder örtliche Verschränkung und gegenseitige Beziehung fehlen. Die *Lesebuchgeschichten* erscheinen eher wie aufgereimte Episoden, und das würde dem allgemeinen Befund entsprechen, nach dem die Reihung als Stilmittel und Formelement der Verschränkung und Variierung übergeordnet ist. Mit Hilfe dieser Reihung entwickelt Borchert einen neuen Typ der Kurzgeschichte, der am deutlichsten in *Die lange lange Straße lang* ausgebildet ist. Er beruht auf dem "Unterwegs" der Mittelpunktfigur und reiht Gestalten und Begebenheiten als Episoden auf, die sich direkt oder sinnbildlich auf ein Hauptthema beziehen. In der Reihung wird durch Wiederholung und Variierung eine Steigerung erreicht, der Höhepunkt liegt am Schluß, in einer Zusammenfassung, in der die Gestalten noch einmal rekapitulierend auftreten. Das stammt von der Struktur eines "Stationen-Dramas," wird von Borchert in *Draußen vor der Tür* für die Hörspielform angewandt<sup>42</sup> und von dort auf die Kurzgeschichte übertragen. Man mag bereits in der Handlung von *Die Hundebäume* und *Billbrook* Vorläufer oder Entwicklungsstufen dieses Typs sehen. Er zeigt das Bemühen Borcherts, zu längeren Formen zu kommen und die allgemeine Bedeutung einer Begebenheit herauszuheben. In *Draußen vor der Tür* und *Die lange lange Straße lang* ermöglicht diese Struktur auch das freie Verfügen über Wirklichkeitsebenen und damit eine deutlichere—vielleicht zu handgreifliche—Sinnbildlichkeit.

Borchert entwickelt auch andere Typen, allerdings nicht mit der gleichen strukturellen Eindeutigkeit. In *Der Kaffee ist undefinierbar* entwickelt sich die allgemeinere Bedeutung allein aus dem Inhalt des Dialogs und daraus, daß neben der Mittelpunktfigur, der jungen Selbstmörderin, noch andere Figuren stehen, die wichtige Aussagen machen. Es wird sozusagen die Perspektive ausgeweitet, während im übrigen die Form der Augenblickskurzgeschichte er-



halten bleibt. Der Einfluß der "Beschreibungen," nämlich der Versuch das Leben als "kollektives Wesen" zu beschreiben, ist deutlich in den Einleitungen zu *Er hatte auch viel Ärger mit den Kriegen* und *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*. Alle diese Versuche, über die Augenblicksgeschichte hinauszukommen, als Überblendungsgeschichte, als "Stationen-Kurzgeschichte," als Geschichte mit mehreren Perspektiven, als allgemeine Beschreibung mit Beispiel(en) dienen dem Zweck, die Allgemeingültigkeit zu verdeutlichen, und alle diese Formen führen zu längeren, und dabei komplizierteren Strukturen. Borchert bewegt sich dabei in einer Richtung, die an die Grenze der Kurzgeschichte und über sie hinausgeht. Die Kurzgeschichte, möchte man vermuten, war eine Station auf dem Wege zu größeren Formen, zum Roman.

*Was läßt sich zu Borcherts Gunsten sagen?*

Natürlich wäre es Unsinn, Schwächen wegretuschieren zu wollen. Borchert hat Schwächen. Sie liegen vor allem in seiner Neigung zu übertreiben. Er scheint das Gefühl zu haben, nicht genug zu tun, und—"künstlerisch"—tut er dadurch des Guten zu viel. Er neigt zum Superlativ, zur Hyperbolik. Es ist jedoch an der Zeit, das Talent, die Gestaltungskraft, von der Haltung des Dichters selbst zu scheiden. Die hier untersuchten Aspekte, Lebensgefühl, Verhältnis des Dichters zu seinen Gestalten, Auffassung vom Dichten, Perspektive, Formen der Kurzgeschichte—hinzuzufügen wären Stil und Sinnbildlichkeit—lassen vermuten, daß es sich in Form und Inhalt um eine beachtliche Geschlossenheit handelt. Begriffe wie "Unterwegssein," Einsamkeit, Lebensangst, Lebenshoffnung könnten Gesichtspunkte abgeben, die sich durch alle Schichten des Werks hindurch verfolgen lassen. Die Untersuchungen und Überlegungen lassen auch vermuten, daß sich die Lebensanschauung, die Perspektive und Stil, viel mehr als man es bisher versucht hat, von der Lyrik her betrachten lassen. Borchert als "verstimmter" Lyriker wäre auch möglicherweise in der Literaturgeschichte anders einzuordnen—jedenfalls wäre der Hemmingway-Einfluß genauer zu untersuchen.<sup>43</sup> Von besonderem Interesse wäre ebenfalls die Untersuchung von Borcherts "Einfluß" auf die Zeitgenossen. Sie kannten alle sein Hörspiel, und gewiß haben sie seine Kurzgeschichten gelesen. Welche Anregungen hat ihnen das gegeben? Wir wissen bisher eigentlich nur von Heinrich Böll Genauerer. Hat sich bisher jemand die Mühe gegeben, Wolfgang Borchert mit seinen "Nachfolgern" ernsthaft und gewissenhaft zu vergleichen?

Da der größere Teil der Diskussion um Borchert bisher "außer-literarisch" war oder sich in Literaturgeschichten und Interpretationen für den Schulgebrauch abspielte, erhielt die Frage, ob Borcherts Lebenseinstellung "positiv" oder "negativ" sei, eine große Wichtigkeit. Das begünstigte die Neigung, in allgemeinen Redensarten über seine Werke zu urteilen und ihre genaueren Strukturen zu vernebeln. Gewiß war Borchert kein "Nihilist," wie man es damals verstand, Verzweiflung war nicht sein letztes Wort. Was aber war sein letztes Wort? Einfach "Weltfrömmigkeit?"<sup>44</sup> Nein, ganz gewiß nicht. Sein letztes Wort war "sag nein." Seine Geschichten nach *Draußen vor der Tür* sind nicht mehr Auseinandersetzung mit dem Heimkehrerproblem. Er war heimgekehrt, wenn auch todkrank. Er sah vieles voraus, was man damals nicht glauben konnte: Restauration und den neuen Kapitalismus (*Lesebuchgeschichten*), den gefährlichen, die Menschheit bedrohenden Fortschritt der Naturwissenschaft (*Lesebuchgeschichten, Die lange lange Straße lang*),<sup>45</sup> Wiederbewaffnung und neue Kriege (*Dann gibt es nur eins*). Hinter dem Nicht-Heimkehrer der Trümmerzeit steht der Kritiker des Establishments insgesamt. Seine Vagabunden sollen uns sagen, daß wir alle nicht mehr sicher in unseren Häusern und Betten sind. Borchert spricht nicht nur vom Menschen von 1946 und 1947, sondern vom Menschen unseres Jahrhunderts überhaupt, dessen Existenz bedroht ist. Seine Hoffnung gegenüber dieser Lebensangst in dieser "wahn-witzigen" Welt? Der Frieden, "Hütten aus Holz und Hoffnung" (*Die lange lange Straße lang*, S. 297, ebenfalls in *Das ist unser Manifest!*), ein richtiger Fortschritt gegenüber dem nur scheinbaren der Naturwissenschaft und des "Establishments," wirkliche Menschlichkeit.

Bleibt die Frage: Wozu ist Wolfgang Borchert literarisch fähig gewesen? Wenn man sich entschließt, die pauschalen Urteile, literarisch oder außerliterarisch, beiseite zu lassen und die Texte genau zu lesen, dann läßt sich das vielleicht einmal genauer feststellen und begründen. Nach Meinung des Unterzeichneten eignen sich dazu vor allem die späteren Kurzgeschichten, und außer einer Geschichte wie *An diesem Dienstag* sollte auch *Die lange lange Straße lang* die gebührende Aufmerksamkeit finden. Wir haben es uns mit Wolfgang Borchert zu einfach gemacht. Vielleicht lohnt es sich sogar, bei ihm in die Einzelheiten zu gehen? Borchert bemüht sich verzweifelt, die wirkliche Lage des Menschen im Leben auszudrücken und bewußt zu machen. Vielleicht geht uns das Was und Wie davon auch noch ein wenig an?

## ANMERKUNGEN

1. Wolfgang Borchert, *Die traurigen Geranien: und andere Geschichten aus dem Nachlaß*, hg. von Peter Rühmkorf (Hamburg, 1962); Anfang von Rühmkorfs "Nachwort," S. 137.

2. Zur Frage "unvollendet" und "frühvollendet" und zum Mythos des Frühvollendeten vgl. Manfred Gsteiger: "Anmerkung zu Wolfgang Borchert," in *Literatur des Übergangs* (Bern, 1963), S. 117-119; ebenfalls Rühmkorf, op. cit., S. 138 ff., sowie Joseph Mileck, "Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür," *Monatshefte*, LI (1959): "Borchert left behind him only one slim volume and a great deal of promise" (S. 328 f.).

3. Ruth J. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte: Formen und Entwicklung* ("Sprache und Literatur," 37 [Stuttgart, 1967]), S. 161.

4. Vgl. Adolf D. Klarmann, "Wolfgang Borchert—The Lost Voice of a New Germany," *Germanic Review*, XXVII (1952), S. 108, Anm. 3 und 4; daß. in J. Mileck, op. cit., S. 330 Anm.

5. Z.B. Gerhard Fricke und Volker Klotz, *Geschichte der deutschen Literatur*, 10. Aufl. (Hamburg, Lübeck, 1964), S. 504 f.; Wilhelm Duwe, *Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Bd. II (Zürich, 1962), S. 430, betont die Beziehung zum Expressionismus; dazu neuerdings Herbert Knust, "Moderne Variationen des Jedermann-Spiels," in *Helen Adolf Festschrift* (New York, 1968), S. 319 ff.

6. Hans Egon Holthusen, *Ja und Nein* (München, 1954), S. 243 f.; vgl. auch Holthusen in *Kritisches Verstehen* (München, 1961): "... ein schwaches oder doch unreifes Stück Nachkriegsliteratur" (S. 260 f.).

7. Vgl. Mileck, op. cit.: "With *Draußen vor der Tür* he purged himself of the Beckmann within him" (S. 334). Damit wird endlich auch einmal zwischen Borchert und Beckmann ein Unterschied gemacht.

8. Vgl. Karl S. Weimar, "No Entry, No Exit: A Study of Borchert with Some Notes on Sartre," *Modern Language Quarterly*, XVII (1956), 153-165, und Robert H. Spaethling, "Wolfgang Borchert's Quest for Human Freedom," *German Life & Letters*, XVI (1960), 188-193. Genauere Kenntnis der existenzialistischen Philosophen ist bei Borchert gewiß nicht vorauszusetzen.

9. Vgl. Peter Rühmkorf, *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* ("Rowohlt's Monographien," Nr. 58 [Reinbek, 1961]); die bisher aufschlußreichste Veröffentlichung über Wolfgang Borchert.

10. Ibid., S. 162.

11. Im Nachwort zu seiner Ausgabe von *Draußen vor der Tür* und ausgewählte Erzählungen ("rororo-Taschenbuch," S. 137); die Kurzgeschichte *Das Brot* ist Böll verständlicherweise besonders ans Herz gewachsen.

12. E. O. Hartmann, *Wolfgang Borchert—ein unbequemer und gefährlicher Mahner?* (Fürstenfeldbruck, 1960). Hartmann ist gewiß nicht der letzte Pazifist, der Borchert "wiederentdeckt."

13. Bibliographie bei Joseph Mileck, "Wolfgang Borchert, Bibliographie," *German Quarterly*, XXXIII (1960), 233-239, oder bei Rühmkorf, op. cit., S. 173 ff. Für den Schulgebrauch bevorzugt werden *An diesem Dienstag*, *Die Küchenuhr*, *Nachts schlafen die Ratten doch*, *Die drei dunklen Könige*, *Das*

*Brot*: hinzukommen hin und wieder *Die Hundebblume* und eine Kriegsgeschichte. Anderes kommt so gut wie nie vor. Zur Interpretation vgl. Werner Zimmermann, *Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart*, Teil II und III (Düsseldorf, 1960 u. 1961).

14. Rühmkorf, op. cit., S. 165 f.

15. Vgl. bei Rühmkorf die Auseinandersetzung mit M. F. Cordes, op. cit., S. 160.

16. Die Besprechung bei Kilchenmann, op. cit., S. 162 f. ist etwas irreführend. Die in diesem Bande enthaltenen Geschichten stammen aus der gesamten von uns betrachteten Zeit, jedenfalls wenn man der Chronologie in der von Borchert selbst aufgestellten Liste, Rühmkorf, op. cit., S. 132 f., folgt.

17. Vgl. Anm. 4.

18. Vor allem im Kapitel "Die neue Harmonielehre," S. 151 ff. der Biographie.

19. S. 161.

20. S. 162.

21. Zitiert wird nach Wolfgang Borchert, *Das Gesamtwerk* (Hamburg, 1949); sämtliche Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

22. Vgl. das Faksimile bei Rühmkorf, op. cit., S. 164.

23. Ibid., S. 30, 117 u. a.

24. Ibid., S. 117 f.

25. Ich stütze mich auf die o. a. Liste, die *Nachts schlafen die Ratten* doch in die Zeit von *Draußen vor der Tür* setzt.

26. Rühmkorf, op. cit., S. 133.

27. Es läßt sich kaum ein stilistischer Unterschied feststellen zwischen den Texten des *Gesamtwerks* und der *Traurigen Geranien*, wie es Kilchenmann, op. cit., S. 163 annimmt.

28. Rühmkorf, op. cit., S. 27 f.

29. Ibid., S. 38, vgl. 34 ff.

30. Ibid., S. 60.

31. "Und Herr Fischer geht die Straße entlang" (S. 280).

32. So die Auffassung von Klarmann, "a prism of paranoic obsession" (S. 120). Die Formulierung vom "inneren Monolog" ist Klarmann oft nachgesprochen worden.

33. Zu diesem Dr. Faust und der Leierkasten-Episode, vgl. Wulf Koepke, "Dr. Faust als Atomphysiker und Hampelmann," *Chicago Circle Studies*, II (1967), 4-6.

34. Rühmkorf, op. cit., S. 121.

35. ". . . davon zieht man die Decke hoch und drängt sich noch dichter an das nächtliche, zaubrische, heiße Tier, das Evelyn oder Hilde heißt, das in solchen Nächten voll November und Lokomotivengeschrei, voll Lust und Leid seine Sprache verliert . . ." (*Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*, S. 259).

36. Rühmkorf, op. cit., S. 11; der Name stammt von einem früheren Hauswirt, vgl. S. 121.

37. Vgl. Kurt J. Fickert, "Some Biblical Prototypes in Wolfgang Borchert's Stories," *German Quarterly*, XXXVIII (1965), S. 172-178; zu *Die lange lange Straße lang*, vgl. S. 177 f.; zur religiösen Problematik vgl. auch die Interpretationen von Zimmermann, op. cit.; die sprachlichen Anklänge an die Bibel sind sehr zahlreich.

38. Zum Hörspiel vgl. Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel: Geschichte und Dramaturgie* (Köln, 1963), bes. S. 257 ff. Die Kurzgeschichte, erst nach 1918 als Begriff der deutschen Literatur akzeptiert, wurde nach 1933, als solche offenen Formen—oft ohne "positives" Ende—unerwünscht waren, wieder zugunsten der Anekdote oder einer "deutschen Form" der Novelle zurückgedrängt, vgl. Hans-Adolf Ebing, *Die deutsche Kurzgeschichte: Wurzeln und Wesen einer neuen literarischen Kunstform* (Phil. diss., Münster, 1935); bezeichnend z.B. seine Hemmingway-Kritik, S. 36. Dieser Standpunkt ist noch sichtbar bei H. Pongs, "Die Anekdote als Kunstform zwischen Kallendergeschichte und Kurzgeschichte," *Der Deutschunterricht*, IX (1957), 5-20; der Artikel "Kurzgeschichte" der neuen Auflage des *Reallexikons* von Johannes Klein (A-K, Sp. 411-414) schätzt die Kurzgeschichte sehr gering ein. Die wichtigsten Veröffentlichungen zur Kurzgeschichte sind außer von Ruth J. Kilchenmann von Klaus Doderer. Zur Problematik und Bibliographie vgl. Benno v. Wiese, *Novelle*, 3. Aufl. (Stuttgart, 1967), S. 85 ff.

39. Zu den Schwierigkeiten, die Form der Kurzgeschichte genau zu bestimmen vgl. vor allem Kilchenmann, op. cit.

40. Walter Höllerer, "Die kurze Form der Prosa," *Akzente*, IX (1962), 226-245; Augenblickskurzgeschichte vgl. S. 239 ff.; "Augenblicksfixierung" (S. 233) ist nach Höllerer das erste Grundmerkmal der Kurzgeschichte als solcher; nach Ruth J. Kilchenmann ist Höllerers Aufsatz und der von Hans Bender im gleichen Heft der *Akzente* die bisher beste Beschreibung der Gattung, s. Kilchenmann, op. cit., S. 13.

41. Höllerer, op. cit., S. 244 f. faßt "Überdrehungs—und Überblendungsgeschichte" als einen Typ auf. Es ist jedoch kaum einzusehen, daß *An diesem Dienstag* auf der gleichen Grundform beruhen soll wie etwa *Unberechenbare Gäste* von Heinrich Böll. Die Überblendungsgeschichte hat durchweg das Merkmal der Verschränkung, bei der Überdrehungsgeschichte ist der Wechsel von einer Wirklichkeitsebene in die andere üblich.

42. Vgl. H. Knust, op. cit.; "Stationendrama" nennt es auch K. A. Horst, *Die deutsche Literatur der Gegenwart* (München, 1957), S. 268, 273.

43. Kritisch zum Einfluß Hemmingways ist bereits Kilchenmann, op. cit., S. 140 ff.; im Falle Borcherts lassen sich gewiß genauere Klärungen, sowohl biographisch wie auch stilistisch, erzielen.

44. Dieser Begriff wird Borchert nicht so gerecht wie die übrige, vorzügliche Charakterisierung von Julius Bab, *Staatszeitung und Herold* (New York, 11. Juni 1950), zitiert nach Rühmkorf, op. cit., S. 172.

45. Dazu W. Koepke, op. cit.